

Ю. Э. Серов

**Оркестровые сюиты Бориса Тищенко,
созданные на основе музыки к театральным постановкам**

Аннотация

Статья посвящена музыке к театральным постановкам выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко. Им созданы партитуры к более чем двадцати драматическим спектаклям, но лишь четыре из них автор оформил в самостоятельные оркестровые пьесы. Театральная музыкальная сфера была близка Тищенко, в ней он развивал основные линии и тенденции своего монументального симфонизма.

Ключевые слова: Борис Тищенко, музыка для театра, Арсений Сагальчик, симфонический оркестр.

Y. E. Serov

**Boris Tishchenko's orchestral suites,
created on the basis of music for theatrical productions**

Summary

The article is devoted to the music for theatrical productions of the outstanding Russian composer of the second half of the twentieth century Boris Tishchenko. The theatrical musical sphere, in which he developed the main lines and trends of his monumental symphonism, was special to him. In the theater Tishchenko was fortunate to meet a like-minded director, with whom he worked productively for a long time. The article examines three suites of the composer, which arose from the music for the Leningrad theatres performances. This area of Tishchenko's compositional activity has not yet attracted the attention of musicologists. It is fair to say that in the field of theater music, the composer has achieved outstanding results, and his orchestral suites, following in the footsteps of dramatic productions, are bright and self-sufficient instrumental pieces.

Keywords: Boris Tishchenko, music for the theater, Arseniy Sagalchik, symphony orchestra.

Симфоническое творчество Бориса Тищенко относится к самым важным страницам отечественной музыки второй половины XX века. Тищенко — автор 16 симфоний, монументальных балетов, целой россыпи инструментальных концертов. Оркестр стал выразителем его глубоких композиторских обобщений и замыслов, сферой неустанного поиска и развития своего собственного музыкального языка. Композитор превосходно знал свойства и возможности инструментов, тембровая сторона симфонических произведений, оркестровая красочность всегда были важны для него. В предлагаемой вниманию статье мы рассматриваем оркестровые сочинения Тищенко, написанные на основе его музыки к драматическим театральным постановкам. В ней сошлись две основополагающие линии его композиторского творчества — программный и непрограммный симфонизм¹.

Слово прочно и глубоко вошло в музыку Бориса Тищенко с самых первых его шагов на композиторском пути. Ежедневное чтение и изучение литературы стало для него такой же естественной потребностью, как и сочинение музыки². Если говорить о литературных произведениях для театра, то Тищенко с удовольствием изучал пьесы Д. Фонвизина, А. Пушкина, А. Чехова, А. Островского, М. Булгакова, Л. Андреева, М. Горького, В. Набокова, А. Арбузова, В. Астафьева, Э. Радзинского, Ю. Бондарева, многих других. Литература, поэзия сделались полноценной частью его творческой работы, художественного мышления, глубоко укоренились в его композиторском языке. Он обращался в своих произведениях к более чем пятидесяти авторам литературных и поэтических произведений — случай уникальный в истории музыки. Впору говорить о Борисе Тищенко как о композиторе, наиболее полно воплотившем слово в музыке второй половины XX века.

Лишь четыре партитуры из более чем двадцати, созданных для драматических по-

становок, Тищенко решился вынести на концертную эстраду. Особняком здесь стоит монументальная симфония «Хроника блокады»³, написанная по следам постановки в Театре имени Ленинского комсомола по блокадным стихотворениям Юрия Воронова, — она, безусловно, заслуживает отдельного обстоятельного осмысления. Три другие оркестровые пьесы — музыка к спектаклю «Собачье сердце» по М. Булгакову, к «Жаворонку» Жана Ануйя и к пьесе «Совет да любовь» В. Тендрякова — предмет нашего исследования. Все они очень яркие, интересные с оркестровой точки зрения, в них Тищенко сполна продемонстрировал свои незаурядные возможности симфониста. При определённой демократичности этих произведений, связанной с условностями сцены, зрительского восприятия и литературной фабулы, композитор говорит в них на своём собственном, современном и свежем композиторском языке. Мы можем говорить о том, что театральная музыка Бориса Тищенко в меньшей степени, чем его симфоническое творчество, внесла значительный вклад в процесс обновления отечественного симфонизма второй половины XX века.

Театральная сфера композиторского творчества была близка Борису Тищенко. По воздействию на свой симфонизм он ставил её выше партитур для фильмов: «Вообще киномузыка меньше даёт композитору, чем театральная музыка (я не о материальной стороне дела). А вот театр — это школа. Это святое. Из театральной музыки в музыку инструментальную у меня перешло много материала» [9. С. 31]. Его сотрудничество оказалось привязанным, скорее, к личной дружбе, к уважению, даже к восхищению: «Моё настоящее вхождение в драматический театр произошло только тогда, когда мы встретились с Арсением Сагальчиком. <...> Дальше начинается история верности, ... история любви... Все остальные спектакли, начиная с «Тот, кто получает пощёчины» в театре Ленсовета, мы делали вместе. Их уже три-

надцать, ... а до Арсения были “Берег” и “Выбор” в Ленкоме с Розой Абрамовной Сиротой, я горжусь тем, что написал музыку к “Жаворонку” Геннадия Опоркова, была работа в БДТ с Александром Георгиевичем Товстоноговым, сыном Георгия Александровича, — “Эмигрант из Брисбена”, на Литейном два спектакля для Льва Додина (“Роза Бернд” и “Недоросль”)) [2].

В цитируемом нами обширном интервью Тищенко «Петербургскому театральному журналу» он высказывает ряд мыслей, которые являются ключевыми в понимании его отношения к музыке для театра. Ему повезло встретить режиссёра-единомышленника. Иначе при тищенковской жёсткости во взаимоотношениях, нежелании идти на творческий компромисс, многих спектаклей просто не было бы. Сагальчик ценил талант композитора, его особый художнический склад, стилистику, музыкальный и литературный интеллект. И Тищенко отвечает ему своими разнообразными, детально продуманными театральными работами, продолжая в них свою основную симфоническую линию: «музыка, которая отзвучала в спектакле и больше ни для чего не годна, — таких примеров я даже не помню, они не задерживаются в сознании. Я стремлюсь к тому, чтобы была музыка, говорящая на своём языке — вне зависимости от того, где она звучит» [2].

К комментариям Арсения Сагальчика к вышеназванному интервью, в которых он точно и полно обрисовывает облик Тищенко как театрального композитора и человека, вряд ли необходимо что-либо добавлять, кроме того, что в центре всего у Тищенко находилась литература. Это очень важно нам иметь в виду в данном исследовании. Приведём высказывание Сагальчика о начале совместной работы с композитором: «Бориса Ивановича Тищенко „подарил“ мне Альфред Шнитке. Мы работали с ним много лет, я был ему предан, привязан к нему. <...> Я позвонил Шнитке для очередной работы, а он попросил тайм-аут на три месяца (был тогда занят фильмом „Агония“). Я объяснил, что не могу ждать. Тогда он мне говорит: “В таком случае советую тебе — иди к самому

талантливому человеку, он твой ровесник, вот телефон. Зовут Тищенко. Он очень образован, тонкий и с характером”. <...> Я позвонил Борису Ивановичу. И пришёл. Теперь я знаю, что в нём уникально — он замечательно чувствует природу драматургии, природу конкретного автора, он ощущает его стилистику. Мне даже страшно говорить об этом, но музыка его оказывается всегда выше того, что мы делаем. <...> Тищенко интересен мне своей вкусовой эстетикой, интересна его увлечённость литературой. <...> Борис Иванович — глубоко образованный человек, он чуткий, он резкий, я всю жизнь его побаиваюсь — и это замечательно. Вообще надо начать с того, что обычно почти вся театральная музыка — это халтура. Боря не халтурит. Каждый раз, начиная с ним работать, я хочу, чтобы там была не иллюстрация, а самостоятельное движение высочайшей гармонии — музыки» [2].

Партитура к спектаклю Ленинградского театра драмы на Литейном «Собачье сердце» была заказана Тищенко в 1988 году. Постановка Арсения Сагальчика получилась резонансной, о ней довольно много говорили. Тогда же, по просьбе ансамбля солистов ленинградского Кировского театра, на основе музыки к спектаклю композитор создал оркестровую пьесу «Собачье сердце»⁴. В состав инструментального ансамбля вошли флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, валторна, труба, тромбон, большая группа ударных, арфа, рояль и струнные (весь квинтет, но по одному инструменту). Пьеса получилась ярко-концертной, эффектной, позволяющей инструменталистам продемонстрировать свои виртуозные возможности. Она оказалась наполненной аллюзиями на бытовую музыку (жестокое танго, революционный марш), удобной для слушательского уха, очень понятной по содержанию; порой кажется, что всё это уже где-то звучало.

Тема «шариковщины», так звонко зазвучавшая в конце 1980-х, не могла не волновать Тищенко — это его тема, хотя и трактуемая им в более широком контексте. В те годы она была повсюду: изъятая при обыске у Булгакова

в 1926-м рукопись «Собачьего сердца», долгие десятилетия доступная лишь в самиздате, впервые была опубликована в СССР в 1987 году на самом гребне «перестройки» и сразу стала бестселлером, «растасканным» истосковавшимися по свободе советскими людьми на меткие цитаты. В спектакле Сагальчика композитор показывает Шарикова через банальность (самому Тищенко абсолютно несвойственную), через шум неодушевлённой толпы, через примитивную репризность, через выразительную игру оркестровыми тембрами.

В первой новелле (*Andante*) появляется медленное танго. На аккомпанементе арфы и струнных гобой исполняет вполне расхожую, пригодную для танго, не лишённую простоты тему, которая проходит череду тональных превращений, модулируя из ми-бемоль мажора в далёкий

ре мажор. Тема полна жеманности, она кокетлива, всё время меняет свою «геометрию» и «разгуливает по сцене» довольно длительное время. Нам важны в ней первые четыре такта, автор именно вокруг них будет строить все дальнейшие вариации⁵ (см. пример 1).

Вторая новелла (*Allegro molto*) отмечена активным движением. Медные духовые (с сурдинами, сдавленно) по очереди (в канон) выдувают одинаковую трёхтактную фигуру от *pp* к *ff*, повторяя её бесчисленное количество раз. У всех остальных инструментов на этой достаточно странной, грубой, примитивной, ритмически жёсткой квадратной фигурации свои строгие фактурные задачи, причём — у всех разные (см. пример 2).

Третья новелла — возвращение танго, но теперь его тему проводит саксофон, а акком-

1

Andante $\text{♩} = 74$

Ob.

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

2

Allegro molto $\text{♩} = 82$

Cor. (F)

Tr-ba (B)

Tr-ne

панируют тяжеловесные медные. Собственно, всё дальнейшее развитие пьесы строится на чередовании танго и эпизода в *Allegro molto*. Во второй раз этот эпизод появляется в значительно более развёрнутом виде. Но и танго меняется. В одном из превращений его опять играет саксофон, но уже свободно импровизируя, с придыханиями форшлагов, с многочисленными *glissando*. Рояль и малый барабан вставляют свои активные ритмические перебивки (словно резкие развороты партнёров). Первая скрипка выполняет вокруг саксофона фигуры «вышего пилотажа», словно цыган, виртуозно играющий и одновременно разгуливающий между столиками нэпмановского ресторана. «Пение» флексофона и эолифона окончательно убеждает нас в том, что танго вместо жеманно-кокетливого становится абсолютно и бескомпромиссно «жестоким».

В третий раз в *Allegro molto* возникает такое «многозвучие», что композитор, используя приёмы алеаторики, позволяет скрипкам, альту, виолончели и контрабасу просто «ёрзать» по струнам в рамках заданного диапазона. Весь этот шум, в котором уже нельзя различить ничего, но в основе которого по-прежнему жёсткие ритмические фигуры валторны, трубы и тромбона, обрывается в высшей кульминационной точке: неожиданно появляется новый материал. Теперь это марш в чистом до мажоре (*Tempo di marcia*) со всеми необходимыми признаками жанра: оглушительными первой и пятой ступенями у литавр и рояля, жёстким аккомпанементом духовых и надрывающейся захватской флейтой *piccolo*. Марш звучит очень громко, истошно, надрывно, очень по-революционному и как-то слишком разнузданно. Вспоминается бессмертная цитата из другого сочинения Булгакова: «Маэстро! Урежьте марш!!!»

После всего этого продолжительного оркестрового «месива» (марш обрывается также неожиданно, как и появляется) приходит время заключительных эпизодов «Собачьего сердца». Возвращается тема танго, но искажённая, «мёртвая», по кусочкам, у самых разных инструментов (*Andante commodo. Alla rustica*).

Струнные создают угнетающий фон постоянными тремоло в *sul ponticello*. Но танго ещё не умерло окончательно, хотя и находится в состоянии транса или клинической смерти. Возникает ещё одна активная новелла — *Allegretto furioso*, в которой все инструменты соревнуются в жёсткости, ударности. Отдельные аккорды, короткие и колкие, звучат на фоне ритмичных призывных фанфар медных духовых.

Это тоже марш, и даже с некоторым налётом траурности, но ему не удаётся «собраться», сцепиться в нечто цельное, не удаётся завладеть временем, стать единой музыкальной линией. Все инструменты действуют по отдельности, вразнобой, с продолжительными паузами. Последняя фанфара — самая жёсткая, скандируется всем оркестром на *ffff*. Звучит чистый и незамутнённый никакими призвуками и диссонансами до минор, которой позволяет нам утвердиться в робко высказанной в предыдущей фразе мысли; это был действительно траурный марш, но только не собственно марш, а его отзвуки, его «дальний родственник». Можно сказать и иначе: минорный вариант марша стал отражением в кривом зеркале, перевёртышем, переосмыслением предыдущей мажорной маршевой поступи пробудившегося ото сна протариата. И это очень по-булгаковски, а также и по-тищенковски. После оглушительного *tutti* начинается кода (*Andante*). Флейта в очень высоком регистре, под аккомпанемент арфы пытается вспомнить, нащупать, проинтонировать первую тему танго. Это ей не удаётся, из темы уходит энергия и самолюбование: музыкальная ткань постепенно истаивает, растворяется в красивых и чистых арфовых гармониях (см. пример 3).

Мощный литературный заряд «Собачьего сердца», сочный самобытный булгаковский язык, неожиданный сюжет, характерные персонажи, едкая политическая начинка подтолкнули композиторскую волю Тищенко к созданию яркого театрально-музыкального действия. Он выбирает ансамбль солистов-персонажей, где каждому инструменту поручается своя, только ему присущая функция, своя технологическая

и тембровая задача. Он насыщает партитуру многочисленными деталями, своеобразным строительным материалом, из которого последовательно и логично выстраивается общее здание. Звуковая палитра этого опуса невероятно разнообразна, одноголосие, простая гомофонная фактура мгновенно готова преобразиться в пятнадцатиголосную какофонию, в могучий первобытный хаос, в стремительное движение звуков, опрокидывающее всех, кто попадает на пути. Гениальное булгаковское слово, вошедшее в музыкальные образы и фантазии Бориса Тищенко, стало основой блестящей концертной пьесы для оркестра.

Ещё одно очень интересное театральное сочинение, которое Тищенко решил вывести на концертную эстраду, — музыка к пьесе Жана Ануйя «Жаворонок» в постановке Театра имени Ленинского комсомола 1974 года. Режиссёром спектакля был Геннадий Опорков, главный режиссёр в театре в те годы, обладатель яркого дарования, интересный, умный постановщик. Из девяти музыкальных номеров, звучащих в спектакле, композитор составил сюиту для большого симфонического оркестра.

Пьесы Ануйя часто ставились в СССР, а «Жаворонок» шёл даже в нескольких театрах. Ануй был одержим кошмаром буржуазности, он убежал от неё почти в каждом своём сочинении и поэтому оказался «ко двору» в Советском Союзе. Но, в первую очередь, он — крупный

драматург, глубоко интеллектуальный исследователь философских и этических проблем человечества. «Жаворонок» стал одной из писательских вершин Жана Ануйя, хотя сюжетная канва пьесы достаточно проста: рассказ о Жанне д'Арк, точнее, самый конец этого рассказа — суд и казнь.

Сюита к «Жаворонку»⁶ предельно театральна, номера разнообразны и собраны в череду меняющихся декораций, настроений, персонажей. Части законченны и даже, в некотором смысле, автономны, что мало характерно для Тищенко, здесь совсем нет сквозного развития. Произведение можно было бы назвать вполне традиционной советской театральной сюитой, со всеми свойственными этому жанру приметами: фанфарами, танцами, маршами, педальными народными квинтами и стилизациями под старину, если бы понятие традиционности можно было применить к творчеству Бориса Тищенко. Его композиторский язык и здесь остаётся очень современным и даже изощрённым. Автор тщательно выписывает детали. Именно они производят самое большое впечатление в этом сочинении. Во всём — результат глубокой интеллектуальной работы, внимательного анализа текста пьесы Ануйя. Композитор пропускает историю Жанны через свой опыт, через свою композиторскую стилистику и выдаёт качественный театральный продукт. «Боря не халтурит» (по Сагальчику): к «Жаво-

ронку» Тищенко это относится в первую очередь.

Открывающие занавес позывные валторн и труб («Вступление») продолжают в жёстких фанфарах оркестрового *tutti*. На их фоне возникает горделивое соло трубы, её взлетающая интонация сродни побудке в лагере ополченцев: Орлеанская дева поднимает свою армию на битву⁷.

В «Жанне» тонко и точно обрисован музыкальный силуэт главной героини пьесы: на повторяющейся квинте виолончели выразительно соло гобоя, полное прихотливых мелодических изгибов, ритмических фигураций (см. пример 4).

Вторая часть номера раскрывает волевые черты её характера, воплощённые мощными, активными, действенными, резкими и грубоватыми пунктирами всей вертикали оркестра. «Суд» — квартет кларнетов и фаготов на

fortissimo. Против всех законов классической гармонии номер играется одними параллельными квинтами. Получается несколько истошное и абсолютно пустое, безликое звучание, как будто епископ Пьер Кошон⁸ зачитывает своё обвинение (см. пример 5).

«Жанна слышит голоса» — превосходный пример пуантилизма и сонористики, очень уместных здесь⁹. Квнтет в составе флейты *piccolo*, гобоя, трубы, колокольчиков и скрипки живописует странные виденья Жанны, голоса святых, зовущих её на подвиги: характерен хаотичный набор звуков, засурдиненная труба, свистящие флажолеты скрипки, невероятно сложная ритмическая организация, и всё это на *pianissimo* (см. пример 6).

«Военная музыка» предстаёт классическим маршем с посвистыванием флейт под бой малого барабана и жёсткий аккомпанемент валторн. «Королевский двор» — изящный придворный

4
Tranquillo molto $\text{♩} = 76$

5
Allegro $\text{♩} = 146$

6

танец-стилизация, в котором прихотливая мелодия флейты скользит под аккомпанемент двух арф и мягких *pizzicato* струнных (см. пример 7).

Следующий эпизод «Танец» более подвижен и выглядит продолжением предыдущего номера, следующим, более оживлённым его коленом. Струнные уже играют смычком и даже очень активно (но теми же пустыми интервалами), к ним присоединяется упругий голос малого барабана (см. пример 8).

В «Земле» на глоссандирующих приглушённых педалях струнной группы звучит зов двух валторн, как знак небес, обращённый к Деве. Первый раз — выразительно и полноцен-

но, во второй — сдавленно, с сурдинами и на *pp* (см. пример 9).

И, наконец, в «Финале», под непрерывный колокольный перезвон и мощные аккорды органа, тему которого подхватывает весь оркестр, торжествует возвышенный гимн Жанне, её чистой душе, её героическим ратным деяниям, её преодолениям, её отречению от милости прощения и её вхождению на костёр (см. пример 10).

В этом же 1974 году Тищенко пишет музыку к постановке Академического театра драмы имени А. С. Пушкина по пьесе Владимира Тендрякова «Совет да любовь» (режиссёр — Арсений Сагальчик). Фрагмент из спектакля

7

Tranquillo ♩=60

I solo

Fl.

Arpa I

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

8

Con moto ♩=80

Fl.

Ob.

T-no

V-c.

C-b.

9

Cor. (F)

V-ni I

V-le

V-c.

C-b.

композитор оформляет в отдельное сочинение для голоса с оркестром, которое назвал «Стужа»¹¹. Эту свою работу композитор упоминает в интервью «Петербуржскому театральному журналу»: «Я писал музыку к пьесам, которые на меня производили при чтении, так сказать, скромное впечатление. Не потрясали. А на сцене эта пьеса для меня оживала. К таким пьесам я отношу “Берег” Бондарева и “Выбор” Арбузова ... то же самое — “Совет да любовь” Тендрякова. ... Сам он произвёл на меня немножко тягостное впечатление, когда сказал режиссёру: да не нужно там ничего ставить, посадите всех на стулья и пусть читают текст. Это была мысль чистого писателя. А про музыку он сказал: “это что-то похожее на оперу, мне бы что-то в народном духе”. У нас там оперного и не было ... Ничего проще я в своей жизни не писал» [2].

Владимир Тендряков стал одним из самых востребованных писателей времён «оттепели», его честная, простая и искренняя, острая литература о современной жизни, прежде всего, о тяжёлом бытии советской деревни, оказалась предвестницей «деревенской» прозы 1970-х. Почти одновременно со спектаклем в театре имени А. С. Пушкина Георгий Товстоногов поставил в Большом драматическом театре (БДТ) «Три мешка сорной пшеницы» по одной из самых сильных повестей писателя. Жуткая правда этого спектакля (события последней военной осени в тыловом районе советского Севера) потрясала зрителей, впечатлений до-

бавляла и музыка Валерия Гаврилина (позже она легла в основу его вокально-симфонической поэмы «Военные письма»), написанная в народном духе. Возможно, о такой стилистике говорил с Тищенко Тендряков во время постановки пьесы «Совет да любовь». Гаврилин и Тищенко – ровесники, они вместе ездили в консерваторские фольклорные экспедиции, основа у них схожа, впрочем, претворение традиций может и различаться.

Состав оркестра (ансамбля) в «Стужа» весьма необычен: гобой, 2 валторны, 2 арфы, 12 виолончелей и 10 контрабасов. Солистка — меццо-сопрано, поющая следующие слова: «Берёзыньки-то закуржевели, ёлочки-то замозжевели... Ох, под ноженьки мне мете, всея следыньки заглаживае... Снегом белым припорошивае... стужа лютая, горе чёрное... Ох, метель помете — солнце выгляне, солнце выгляне — снег растопится, горе чёрное водой изойдёт... Берёзыньки-то закуржевели, ёлочки-то замозжевели». Гобойный наигрыш предваряет «Стужу» одноголосной песней-плачем, причетом¹¹ (см. пример 11).

Интонации вступления получают преломление и в вокальной партии основной части произведения, в которой неожиданные сочетания инструментов, преобладание густых низких тембров диктуют характер, настроение и окрашивают песню в сумрачно-трагические тона. По сути, вся игра небольшого оркестра сводится к выдержанным педалям, в то время как

10

Picc.
Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fag.
Cor. (F)
Tr-be (B)
Tr-nie Tuba
Timp.
C-ne
Org.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

a²
a²
a²
a⁴
più f
più f
più f
mf
cresc. poco a poco
ff
p
mp
più p
attacca

11

Tranquillo mesto ♩=84

Ob.

p
mp
più p
attacca

меццо-сопрано и гобой в органичном дуэте, в интонационных переключках повествуют о несчастной женской доле (см. пример 12).

В этой замечательной вокально-инструментальной миниатюре, конечно, нет ничего «оперного». «Стужа» глубоко оригинальна по своей мелодике и написана в той подлинной народной манере, на основе глубоких фольклорных поисков, результатом которых были и «Русская тетрадь» В. Гаврилина, и «Частушки Варвары» Р. Щедрина, и многое из «Виринеи» С. Слонимского, а также его хоровых произведений. В. Сыров заметил, что фольклорное начало у Тищенко связано не с цитированием, а со свободным творческим претворением, и в этом контексте он продолжает крепкие традиции русской музыки [10. С. 43]. Вероятно, сам

голос Евгении Гороховской¹², солистки Кировского (Мариинского) театра, большой, богатый, глубокий, не сливался с представлениями В. Тендрякова о народном пении. Безымянная русская женщина, тоскующая по лучшей доле в нескончаемой на Руси песне о чёрном горе, лютой стуже и неосуществлённой любви, стала ещё одним превосходным, тонко выписанным женским образом в творчестве Бориса Тищенко, важной составной частью свежей и полнозвучной тищенковской линии изучения и преломления народной традиции.

Резюмируя наш краткий анализ музыки Б. Тищенко к театральным постановкам, можно сделать следующие выводы. В партитурах оркестровых сюит, созданных на основе своей музыки к драматическим спектаклям, ком-

12

Ob.

2 Cor. (F)

M.-s.
Ох, на серд - це сту - жа ле - жит,

Arpa

V-c.

C-b.

Ob.

2 Cor. (F)

M.-s.
сту - жа лю - та - я, го - ре чёр - но - е...

Arpa

V-c.

C-b.

позитор следует общей линии на обновление симфонического языка, пользуется всеми новыми композиторскими техниками, в том числе и авангардными — приёмами сонористики, пуантилизма, иногда серийной музыки, микрохроматики. Как и в своей программной музыке, он изобретательно работает с изощрёнными современными ритмами и размерами, с оркестровыми тембрами, инструментальными красками. Стилистика сочинений для театра у Тищенко далека от упрощённых образцов, оркестровые решения свежи и оригинальны. Будучи «новатором-шестидесятником», композитор и в театре решительно настроен на поиск, на развитие, на претворение через слово и литературный сюжет своих ключевых художественных идей, а современные оркестровые возможности становятся питательной средой, своего рода строительным материалом для создания яркого музыкального образа.

Примечания

- ¹ Программные и непрограммные (номерные) симфонии делятся в наследии Б. Тищенко поровну, по восемь.
- ² По свидетельству Г. Овсянкиной, основу личной библиотеки Б. Тищенко составляла «огромная коллекция художественной литературы, включающая издания почти всех важнейших художественных произведений, опубликованных на русском языке с 1920 по 1990 год, встречаются раритетные старинные книги. Это и мировая классика — западноевропейская, русская, в меньшей степени американского и азиатского регионов, и современные авторы — второй половины XX века, особенно те, кто вышел на авансцену культурной жизни в 1960-е годы, в частности А. Солженицын» [7].
- ³ Б. Тищенко. «Хроника блокады», Симфония для большого оркестра. Соч. 92 (1984).
- ⁴ «Собаачье сердце». Новеллы по М. Булгакову. Соч. 104 (1988).

- ⁵ Примеры здесь и далее по партитуре: Тищенко Б. И. Собаачье сердце. Новеллы для камерного оркестра. — Л.: Музфонд, 1989. — 65 с.
- ⁶ «Жаворонок». Сюита из музыки к одноимённой пьесе Ж. Ануя. В девяти частях. Соч. 62 (1974).
- ⁷ Примеры здесь и далее по партитуре: Тищенко Б. И. Жаворонок / Сюита для симфонического оркестра. — Л.: Музыка, 1980. — 62 с.
- ⁸ Председательствующий на инквизиционном процессе Жанны д'Арк в Руане в 1430 году.
- ⁹ Д. Шостакович отмечал умение Б. Тищенко свободно пользоваться современными композиторскими техниками: «Радует, что Тищенко в своём творчестве антидогматичен: он не идёт в „плен“ ни к хроматике, ни к диатонике, ни к додекафонии, но свободно пользуется теми средствами, которые ему крайне необходимы в каждом данном случае» [11. С. 333].
- ¹⁰ «Стужа». Наигрыш и песня для меццо-сопрано и оркестра на слова В. Тендрякова. Соч. 60 (1974).
- ¹¹ Примеры здесь и далее по партитуре: Тищенко Б. И. Стужа. Музыка к спектаклю А. Сагальчика «Совет да любовь». Пьеса В. Ф. Тендрякова. — Л.: Рукопись, 1974. — 7 с.
- ¹² Певица записывала на плёнку вокальную партию «Стужи» к постановке пьесы «Совет да любовь» в Александринском театре.

Список литературы

References

1. Бялик М. Г. Борис Тищенко // Музыка России: сб. ст. / сост. А. В. Григорьева. — Вып. 4. — М.: Сов. композитор, 1982. — С. 71–87 [Bialik M. G. Boris Tishchenko // Muzyka Rossii: sb. st. / sost. A. V. Grigor'eva. — Vyp. 4. — M.: Sov. kompozitor, 1982. — S. 71–87].
2. Дмитриевская М. Ю. Всё, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре. Беседа с Борисом Тищенко // Петербургский театральный журнал. — 1999. — № 18–19. — URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chno-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo>. Дата обращения: 30.12.2020 [Dmitrevskaia M. Yu. Vse, chto sviazano s Borisom, u menia v si bemol' minore. Beseda s Borisom Tishchenko // Peterburgskii teatral'nyi zhurnal. — 1999. — № 18–19. — URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chno-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo>. Data obrashcheniia: 30.12.2020].
3. Волков С. М. Мужание таланта: Борис Тищенко // Молодые композиторы Ленинграда. — Л.: Сов. композитор, 1971. — С. 84–98 [Volkov S. M. Muzhanie talanta: Boris Tishhenko // Molodye kompozitory Leningrada. — L.: Sov. kompozitor, 1971. — S. 84–98].
4. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. — Л.: Сов. композитор, 1986. — 168 с. [Kats B. A. O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniia. — L.: Sov. kompozitor, 1986. — 168 s.].
5. Лемэр Ф. Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза / пер. Г. А. Серовой. — СПб.: Гиперион, 2003. — 528 с. [Lemer F. Sh. Muzyka XX veka v Rossii i v respublikakh byvshego Sovetskogo Soiuza / per. G. A. Serovoi. — SPb.: Giperion, 2003. — 528 s.].
6. Музыка большой идеи. Беседа с Борисом Тищенко // Журнал любителей искусств. — 1997. — № 1. — С. 7–11 [Muzyka bol'shoi idei. Beseda s Borisom Tishchenko // Zhurnal liubitelei iskusstv. — 1997. — № 1. — S. 7–11].
7. Овсянкина Г. П. Личная библиотека Б. И. Тищенко как материал для изучения творческого процесса // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–1. — URL: <http://www.scienceeducation.ru/ru/article/view?i=21263>. Дата обращения: 06.02.2021 [Ovsiankina G. P. Lichnaia biblioteka B. I. Tishchenko kak material dlia izucheniia tvorcheskogo protsessa // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia. — 2015. — № 2–1. — URL: <http://www.scienceeducation.ru/ru/article/view?i=21263>. Data obrashcheniia: 06.02.2021].
8. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. — СПб.: Композитор, 2016. — 52 с. [Pis'ma Dmitriia Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariiami i vospominaniiami adresata. — SPb.: Kompozitor, 2016. — 52 s.].
9. Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. — СПб.: Композитор, 2010. — 40 с. [Skorbiashchenskaia O. A. Boris Tishchenko: interv'iu Robusta. — SPb.: Kompozitor, 2010. — 40 s.].
10. Сыров В. Н. Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: сб. ст. / ред.-сост. М. И. Нестьева. — Вып. 1. — М.: Сов. композитор, 1976. — С. 3–48 [Syrov V. N. Boris Tishchenko i ego simfonii // Kompozitory soiuzykh respublik: sb. st. / red.-sost. M. I. Nest'eva. — Vyp. 1. — M.: Sov. kompozitor, 1976. — S. 3–48].
11. Шостакович Д. Д. О времени и о себе. 1926–1975 / сост. М. Яковлев. — М.: Сов. композитор, 1980. — 376 с. [Shostakovich D. D. O vremeni i o sebe. 1926–1975 / sost. M. Iakovlev. — M.: Sov. kompozitor, 1980. — 376 s.].
12. Холопова В. Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. — Вып. 1. — М.: Композитор, 1994. — С. 56–71 [Kholopova V. N. Boris Tishchenko: rel'efy spontannosti na fone ratsionalizma // Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. / red.-sost. V. Tsenova. — Vyp. 1. — M.: Kompozitor, 1994. — S. 56–71].